

る。動きを伴った葉っぱが浮かんで「水面」を打つと、さざ波が起こり、音が立つ。鑑賞者はマウスをクリックすることで雨を降らせることができることに気づく。サーファーがこの経験に没頭するに従って、雨は視覚的聴覚的パターンを強める。ハンスヌル・ジャマル・サイドンによる《プラセンバ2000——アンソロジーだ! (Prasembah 2000 An Antologi la!)》(1999年) <http://meltingpot.fortunecity.com/ukraine/240pra2000/antologila.htm> は、長い縦型の掛軸の挿し絵入りの詩である。これは、学術的なマレー語と口語体のマレー語の組み合わせで書かれており、『マレイ・アナルズ (Malay Annals)』から引き出されている。隠蔽されてはいるが、批判的で、いらだたせるような、皮肉でさえある方法で現代の文化と政治について言及する。——過激な内容は、インターネットによるインディペンデントな出版にふさわしい。

ものごとの来るべき姿!

どんなに普遍的でインタラクティブな美学であっても、現状の美術関係機関の構造や地域の場を「越えて」発展させられねばならないということが、認められるべきである。インターネットは、出会うことができないほど遠く離れた人々同士の連絡に革命を起こしたが、それにも増して、会うことのできる人々の間のコミュニケーションをも強めているというあり方は衝撃的である。インターネットは場所の物理的制約を超越するにも拘わらず、それを使う人々は物理的な場に根ざしている。面と向かってのコミュニケーションは人間関係において重要であり続けるであろうし、このネットワークづくりの原始的な形態は「近所」同士ではより簡単に達成される。実際、アジアの文化機関は、研究や情報の普及、ネットワークづくり、そして、作家と機関のテクノロジーに基づいた創造的な共同作業を含む、オンライン上の対話を促進するという地域的協議事項を発展させなければならない。

アジアには、インフラストラクチャーが貧弱な国もあれば、インフラストラクチャーがしっかりしていたとしても人的資源に乏しい国もある。また国によっては、美術とテクノロジーとの提携が豊かな成果をもたらすという考えがまだなかったりする。実際、インターネットの主導者たちの多くにとって、ビジネスが最優先事項であり、国家のメディア覇権が優勢なのである。ANAT (Australian Network for Art and Technology) の1999年のプログラムの声明 <http://www.anat.org.au/99program/program.htm> において、「技術に対して攻撃的な地方性」の中にあって「技術への強迫観念」と「国家の情報操作」に直面する作家たちの苦境への関心が表明されている。

また、国際的なキュレーターの側に、「テクノ・オリエンタリス

ム」が現れる兆しが見える。電子工学的分野で展覧会を企画する主導的な国際的キュレーターには、アジアの作家たちが美術とテクノロジーに関する普遍的な問題に取り組むことを試みるものより、固有の伝統をデジタルに発展させたものが好まれるということが表面化している。その言外の意味は、「他者」は単に周辺部の飾りであるのに対して、中央の舞台は西洋のためにとっておかれねばならない、ということである。新しいデジタルな美学を打ち立てるには、明らかに表現されていない場においてさえ、私たちアジア人が優勢であるだろうということに認識することが重要である。私たちは、中心となることを目指すべきである。そして、もし私たちの相違点を表現することを、形式的な努力に終わらせるのでなければ、より影響を与えることができるようになるだろう。

私は、協議事項をあげることでこの論文を締めくくりたいと思う。もし新しいインタラクティブ・アートが、アジアの美術を現在の覇権主義的な地域優先主義を越えて、美術における真にグローバルな規範へと我々を運んでくれる可能性があるならば、この協議事項は早急に取り組みされるべきであろう。

1. 美術へのテクノロジーの定着: 私たちは、表面的な見せかけの文化的努力によらないで、美術におけるデジタル・テクノロジーのアプリケーションを開発せねばならない。
2. 新しい美学の理論化: 私たちは、伝統的なアジアの美学と形而上学に依拠して、現れつつある、浸透するインタラクティブな美術 (「スタンドアローン」な美術作品の終焉!) を理論化しなければならない。
3. 美術作品の変容: 文化機関は、新しいテクノロジーに基礎をおいた作品が必要とする、共同制作的な方法論のための基金と運営機構を発展させなければならない。そうした作品においては、作家は映画監督のような手順で導き、共同制作することになるだろう。
4. 新しい文化戦略: 私たちは、ギャラリーをヴァーチャル・アート・スペースへと統合するような、より開かれた展覧会企画の戦略を発展させねばならない。新しいメディアと古いメディアの間に亀裂が生じた場合、短期的視点では新しい美術が抑えつけられるが、長期的には取り残されるのは、地域性にしがみついた美術であろう。
5. 美術教育: 私たちは、学問の転換によって引き起こされたテクノロジー時代のための教育機関の再整備と、新しいカリキュラム作りを促進しなければならない。
6. 美術と産業の対話: 急激な成長を遂げるアジア諸国は、美術/産業の調査への、会社組織による長期にわたる投資や出資、技術上のサポートという文化を浸透させねばならない。

7. テクノロジー・ギャップ: アジアの美術機関は、アジアにおける先進国と発展途上国の間の機械と人的資源の両方におけるテクノロジー・ギャップに取り組まねばならない。

(翻訳: 都築悦子)

註

この論文は、1999年3月に福岡アジア美術館のセミナー「アジアの美術21世紀へ」において発表した「Curating Southeast Asian Art Into The 21st Century: A Malaysian Perspective」と *Australian Network for Art and Technology Newsletter #37* (June 1999) 掲載記事「Regionalism In A World Of Borderless Transaction: Networking The Art Of The Asia Pacific」、および1999年の第3回アジアパシフィック・トライエニアルのカタログに掲載された「art@faca.unimas.my: Media Art from the Faculty of Applied and Creative Arts, Universiti Malaysia Sarawak」から発展させたものである。

個別性への眼差し

建畠 哲

多摩美術大学教授



Tatehata Akira

アジアならアジアの美術の集团的、共同体的アイデンティティと、アーティスト個人のアイデンティティとの関係は、展覧会という形式にあってはしばしば不可分のものと思われがちである。そのようなキュレーションの“良き意志”は、私たちの眼差しに対して無自覚的な抑圧のシステムとして機能する危険性をはらんでいるということを、まず指摘しておきたい。展覧会の時代の宿命というべきだが、その避けがたい現実を踏まえた上で、穏当なる“第三のディスコース”としての個別性への眼差しの復権の可能性を、この場で考えてみたいと思う。

90年代のアジア現代美術への関心は、常に何らかの意味での地域主義的なアイデンティティを巡る議論を伴っていたと言ってよい。それがアジアの内部における相互的な眼差しであれ、欧米からの、あるいはオーストラリアからの眼差しであれ、私たちは繰り返してこの地域のアイデンティティを問題にしてきた。国家や民族や宗教の単位において、また時にはアジア全般にわたる広範な視野においてである。

もちろんそのことは何も美術だけに限った話ではない。一般的に言って文化現象を理解するためのもっとも有力な手掛かりが、国家や民族のアイデンティティの検討にあるのは間違いない。しかし昨今のブームとも言うべきアジア美術展において、私が危惧しているのは、なかには問題の本質がすり替えられてしまっている、つまり美術というジャンルが単なる集团的なアイデンティティを巡る言説のフィールドと化してしまっている場合があるのではないかということなのだ。与件としてのアイデンティティを例証するための都合の良い資料として作品が扱われるなら、いかに説得力がある展覧会であっても本末の転倒した事態と言わなければなるまい。

展覧会とは当然ながら相当数の作品の同時並列によって成り立っている。そこに不可避免的に発生する文脈は、優れていれば優れているほど、それぞれの作品の世界の個別性の認識に対しては抑圧的に働きかねないのである。例えば国名を

掲げた展覧会であれば、各アーティストのアイデンティティが相互的な比較を通して速やかにナショナル・アイデンティティへと吸収されるような企画こそが評価されることになるだろう。

こうした文脈にあまり抵抗感が抱かれたいのは、美術においても支配的になりつつあるマルチカルチュラルイズムの思潮が、基本的には集团的、共同体的なアイデンティティに対する性善説を前提としているからではなかろうか。欧米の現代美術が、国際的な同時性という覇権主義的な幻想を維持しえなくしてしまった今日、アジアならアジアの地域主義的なアイデンティティがそれに代わる美しい幻想として、警戒心なく肯定されているのである。

しかしこの“性善説”は、対抗主義的な正義の装いの背後に個に対する抑圧の論理としての危険な政治性を潜ませていることを忘れてはなるまい。

1998年の秋、東京で開かれた国際美術評論家連盟大会のコロキウムで、南畠宏は「アイデンティティの忘却に向けて」というポレミックなタイトルの元にこう述べている。

「サイドの『アイデンティティの共存』という世界モデルは、テオドア・アドルノの『支配なき差違』という理念とともに、アジアを含め、非欧米諸国を鼓舞する強力なテキストとして、特に近年の『サンパウロ・ビエンナーレ』や『光州ビエンナーレ』などに大きな影響を与えてまいりました…(中略)…確かに非欧米諸国の人々は『それぞれのアイデンティティに立脚した表現を実現しよう』としています…(中略)…しかし、こうしたブームを冷静に考えてみれば、それは記憶やアイデンティティといったものが、すでにある種の産業の重要なファクターとして機能しているということであり、実態はそのアイデンティティをナルシスティックな国益に奉仕する『文化闘争』という名の産業として、この後期資本主義社会を喜ばせてきたにすぎないということ

かもしれないのです…(中略)…私たちはいかなる立場に立つにせよ、自覚的であれ、無自覚であれ、批評や美術展という場において、明らかにアイデンティティを売買してきたという事実を認めなければならないということなのです。』¹⁾ (引用ママ)

そこから彼は「アイデンティティを明言しなければ、人間の存在は保証され得ない」というアジアニズムにもある強者の論理を否定し、「アイデンティティの忘却という反逆」を逆説的に対置させているのである。この南唄の主張には「集団的なアイデンティティ」と「個人のアイデンティティ」とを同一の視点で退けてしまう、いささか不用意な論理の飛躍があるが、しかし展覧会という複数の作品による鑑賞の形式が「国家や民族や宗教や性差」の集合と重ね合わされた時に、抑圧的な文脈として私たちを拘束するという、見えにくい政治性を鋭く暴いた注目すべき発言ではあろう。

私は何もここでアーティストのアイデンティティの構造そのものを、強者の論理として否定するつもりはない。言いたいことは逆であって、むしろ個性への眼差しこそが、これからのアジアの美術のキュレーションにもっとも必要とされることではないかと考えているのだ。啓蒙的な時期にあっては、アジア全体をカバーするような展覧会や国ごとの展覧会がまず開かれなければならないかつ、今後もそうした要請がなくなるわけではない。しかしいつまでもその繰り返しでは、先にも述べたように展覧会とは集団的なアイデンティティを例証する場ではなくなってしまう。やはり次の段階としては、アーティスト個人を中心にした紹介に徐々に重点を移していくべきなのである。

具体的に言えば、何よりも充実した個展の開催を増やさなければならないということである。美術作品とは地域研究の資料でもなければ文化交流の手段として制作されているわけではない。突出した才能に触れる喜びを抜きにして、作品を文化的な使命感だけで評価するというのであれば、美術は歪んだイデオログたちの玩具に墮してしまっていることになる。(キュレーション自体が創造的な営為であるとすれば、二流の作品による優れた展覧会というものも理論的にはありうるだろうが、そのようなケースを想定してみたところで空しいだけの話である。)

もちろんひとりのアーティストの個展が、必ずしも集団的なアイデンティティに対する考察と抵触するというわけではない。場合によっては国別のグループ展での文脈を補完するような視点を個展は持ちうるであろう。前者が性格上、ナショナル・アイデンティティを絶対化するとすれば、後者はそれを相対化するのである。アーティストはしばしば二重の、あるいは三重の

文化的な“国籍”を有しており、私たちはそうしたひとりの人格の内部における確執こそが、緊張に満ちた実験的作品を生む土壌であることを知ることもなるだろう。

アジア美術における“個展の時代”を招来するための第一の誘因は、当然ながら大いなるヒーローやヒロインの出現である。正直に言えば、アジアに数人の巨人が出現しさえすれば、それだけで美術の状況は一挙に打開されてしまうだろうという、いささか無責任な英雄待望論も私にはなくはない。だが、その夢は可能性のあるアーティストたちに機会を与えることによって、いずれ現実のものとならないとも限らない。逆に言えば、アーティストの固有名が記憶されないような状況論的な関心だけでは、ブームは定着するはずもないのである。

唐突に聞こえるかもしれないが、ここで私は“個展の時代”の必要性を考えるために、ラテンアメリカ文学の例を持ち出してみようと思う。60年代までは殆ど興味を持たれていなかったこの地域の文学は、周知のように日本では70年代になって急にメジャーな存在となった。欧米においても時期の前後はあれ、似たようなことが言えるのではないかと思う。この新たに紹介された文学への関心が定着し、今日まで持続している理由のひとつとしては、ラテンアメリカ全体の状況の紹介ばかりではなく、比較的少数の作家の作品についての集中的な翻訳がなされたことが挙げられるはずである。アジアの現代美術に、近い将来、ボルヘスやガルシア・マルケスに匹敵するような大きな才能が見出せるかどうかはともかくとして、今までのように集団的なアイデンティティの過剰な文脈に阻まれて、アーティストの固有名を深く見極めることが困難な状況が続いていたのでは、ブームも早晩、限界に直面するに違いない。そこにはやはり個性への眼差しが平行して存在していなければならないのである。

「私は個人をしか見ない」と述べたのはボードレールだが、個展の時代を主張することは、見方次第では確かに反動的な近代主義への固執を意味してしまうのかもしれない。個展という概念そのものが個別的アイデンティティへの無条件のナイーブな信仰に過ぎないという批判はありうるだろうし、またそこに南唄が断罪したような「還元主義の所産」の傲慢さと同種の危険性を嗅ぎつける者もないとは限らないのである。

しかし私は個性への眼差しに、すべての懸案を解決するようなオプティミスティックな期待を抱いているわけではない。ただ“国家、民族、宗教、性差”といった集団的なアイデンティティの跳梁の中に、依然として付んでいるはずの根源的な“他者”の姿を見極めたいと思うだけのことである。そう、冒頭にも述べたように、アイデンティティの問題に関わる第三のディスコースの可能性を模索するために――。

註

- 1) 南薫宏「アイデンティティの亡却に向けて」、第32回国際美術評論家連盟大会国際美術評論家連盟日本大会「トランジション—変貌する社会と美術—」報告書、美術評論家連盟/AICA Press、1999年、p.55。

司会(水沢勉): こんにちは。神奈川県立近代美術館の水沢です。昨日ときょう、2日間にわたってのシンポジウムですが、昨日参加されていない方もいらっしゃるかも知れません。基本的にはシンポジウムは全体で3つのセッションがあり、昨日のプログラムは、最初セッションIがアジアの各地域からレポートがありまして、それからセッションIIで、展覧会という形でアジア美術を紹介していく問題点を、アジアの側だけではなくて西欧の側からも、アジアの美術を紹介するというのはどのような意味があるのかというような指摘も含めて、当然またシンガポールやブリスベンでのアジア美術の紹介の現状とか理念なども報告されつつ、多くの問題点を挙げられながら、昨日のセッションは構成されていました。

問題点をどのようにそのあとの討論で絞り込んでいくのかということは、アジアのシンポジウムを開いていく時に、いつでも起きる問題のひとつです。さまざまな問題点がアジアの中にあまりにも多く散りばめられていて、このようなこともあるのか、あのようなこともあるのかという、それぞれの国情を知る。それを知ることはとても大切ですが、それが実際にどのような場所で問題点として共有されているのかということになると、実はなかなか私たち自身も、これだけ多くのシンポジウムを重ねてきているけれどもよくわからない。

エリオットさんが言われたように、もしアジア美術がヨーロッパから見て、「ブラックホール」であるとするならば、私たち自身もお互いが実はよく見えていないというような問題がある。そのことは、昨日の発表の中で、中村英樹さんも非常に難しい言葉ですが、「内なる他者性」という言葉で、その問題に触れていらしたかと思います。その問題を抱えながら、いわば手探りでアジア美術というものをずっと探ってきた。そして長くそれに関わってきた谷さんや中村さんもおっしゃっていましたけれども、少なくとも日本におけるアジア美術の紹介というのは、何かあるひとつのサイクルを終えて、いま次の段階に入ろうとしているという感触がある。

その時に、それでは未来のアジア美術が、今後どのように論じられ、紹介され、どのような理念において、私たちはひとつのフォーラムをアジア美術という言い方の中で形成することができるのか、それをきょうは考えたい。その意味で、本セッションは「21世紀」が言葉として入っています。

今の3人の発表の中にある共通の傾向を見出すというのは、なかなか難しいことかもしれませんが、ひとつはアピナンさんが最後にお話しになったことですが、「アジアはひとつ

である」とか、あるいは「汎アジア主義」、あるいは普遍的なアジアの諸価値を通じて、アジア美術を世界へと提示するのではない。そうではない別の方向、つまりアピナンさんの言葉では、欧米やアフリカや太平洋諸国との対話を重ねて新しい価値を模索すべきであるというニュアンスがあったと思います。アジアという言葉で、何か非常に抑圧的というか、あるいは強制的というか、そのような言葉として考えるのではない、より開かれた美術のあり方というのが、インターネット上の表現においても、あるいはそれと全く逆さまに見えるような個別性の徹底的な追求の中にも見えてくるのかも知れない。

さて、それでは全体討論を始めます。これから3人の発表について、コメンテーターの方から簡潔に問題点を指摘していただいたり質問をしていただきます。それで交錯する言葉の中から、お互いの問題意識の共通の場を探りつつ、討論を進めていきたいと思います。

ただ最初に、司会者からアピナンさんに質問があります。アピナンさんの発表は、絶えず美術政治的な構造を鋭く意識しながらきょうも発表していただいたと思うのですが、昨日もデヴィッド・エリオットさんが言及されていましたが、発表のタイトルに使われている「グローカリズム」という言葉そのものについてはあまり説明がないので、一言「グローカリズム」について説明していただけますか。いわゆる「スラッシュでグローバルとローカルが対比されるのではない。そういう状況が生まれているということを書き言葉自体が表示している」というふうと考えていいのですか。

アピナン・ポーサーナン: この言葉は、中心/周辺、地域/国際、グローバル/ローカルというように反対の概念を対にした用語です。なかでもグローバル/ローカルはその概念が普及する時にその概念を表わすのに学者が「グローカリズム」という造語を使い出したようです。私が考案したものではありません。各地域でグローバルな影響を受ける様子、あるいはその波に抵抗する状況に関して論文の中などで使われます。東南アジアなど開発途上国では、グローバリゼーションに抵抗する初期段階には内向きになり、自国の伝統や伝統的な価値観、遺産などに目が向くかもしれません。最初はそういう反応をする。民族主義に走り、自国の価値観を復活させたり、再構築したりする動きが出てくるわけです。しかし時間が経つにつれて、グローバリゼーションの波はもはやなくなるものではないということが明白になり、むしろ次から次へと押し寄せてくるものだとわかってきます。そしてそのうちに地域の価値観や復活した伝統が今度はグローバルな波と融合していきます。ローカリズムやローカルな価値観というだけでことを片づけるわけには

いかないのです。グローバルとローカルは、密接に絡み合っているため抱き合わせで考えるものなのです。一種のハイブリッドとして捉えることができます。

司会 (水沢): それでは、アピナンさんの発表に対して、後小路さんの方からコメントをいただけますか。

後小路雅弘: では、質問をひとつしたいと思います。アピナンさんの発表の中で、私がアピナンさんにもいろいろ教えていただきながら企画した「東南アジア—近代美術の誕生」という展覧会についてですが、これは「アジア人のためのアジアというコンセプトにこだわる排他的な展覧会である」とおっしゃいました。またアピナンさんご自身がキュレーターをされた「Traditions/Tensions (伝統/緊張)」というニューヨークで行った展覧会について、「アジア性とアジア的異国趣味の脱神秘化に焦点を当てていた」というふうに、大きく2つのグループに分けておっしゃっています。その理由ですが、前者が日本国内で行われたか、あるいは後者が国際的なフィールドというか、この場合は欧米ということですが、欧米で行われたということ以外に、どのような理由でそのようにおっしゃっているのか、その辺を補足していただけたら、ありがたいのですが……。

ポーサーヤナン: ありがとうございます。「東南アジア—近代美術の誕生」、そして「Traditions/Tensions」、両方とも90年代の重要な展覧会だったと思います。まず、「東南アジア—近代美術の誕生」についてですが、これは、絶対やらなければならない展覧会だと思います。しかし、日本の観客のために作られたものであり、日本以外には巡回しなかったと記憶しています。「アジアのモダニズム」展は確か海外へ巡回しました。どちらも非常に勉強になる展覧会で、もっと多くの人に観てもらいたい内容だったと思います。将来的な展望として、もっとアジアのアーティストが他の国のアーティストと並んで作品を展示するような展覧会が各国を巡回するべきではないでしょうか。もっとたくさんそういう機会があってもいいと思います。いや、むしろ、やらなければならない。「Traditions/Tensions」は、オールアジア的な展覧会を通して各地の観客の視野を広げるべきだと考えて、ニューヨークのあと、カナダのバンクーバー、オーストラリアのパース、台湾の台北などを巡回しました。非常に優れたアーティストを選ぶことができましたし、それぞれのアーティストの個人的な成果として作品を展示することができました。しかし、アジア・ソサエティがまた同じような展覧会を企画するというような話を出してきた場合、アジア以外のアーティストも一緒に展示されるような展覧会作りを提案したいと考えて

います。よろしいでしょうか。

司会 (水沢): 私の方から、もう一度お聞きたいところがあります。アジアの美術をアジアのために呈示している閉鎖性というのは、技術的なことでもあり、理念の問題でもあるような気がするのですが、先ほどのアピナンさんの発表の、そこをもう少し説明していただけますか。アジアの美術をアジア内で呈示すること、アジアの閉鎖性の中に終わってしまうという問題についてです。

ポーサーヤナン: はい。例えば1997年の「東南アジア1997 来るべき美術のために」という東京都現代美術館の展覧会がありました。あれもまた非常に重要な展覧会で、特に日本の観客のために作られたものになっていました。あの展覧会が東南アジアとか、世界の他の国に巡回しなかったというので驚きました。結局アジアがアジアを見つめるという結果になってしまった感があります。日本以外に、あるいはアジア以外の地域に巡回したら、アジア以外の観客や批評家、キュレーターからの反応がうかがったりフィードバックを受けることができたのに残念です。アジアパシフィック・トライエニアル (APT) は、アジア太平洋的な要素がこの地域の観客の興味を惹きつけています。ブリスベーンを拠点としていて規模もかなり大きいので、巡回は無理だと思うのですが、企画者側で今一度アジアパシフィックの定義をもっとオープンに、そして、微細な穴の開いたものとして捉え直す必要があるのではないかと思います。例えば環太平洋の向こう岸に注目してみてもどうでしょうか。太平洋はロサンゼルスやサンフランシスコのほかに、メキシコや南米の岸にも接しているのです。そういうふうに地域を広く捉えてAPTを企画してみたら、さらに内容が豊かになるのではないのでしょうか。

ラーナ・デヴェンポート: アピナンさん、コメントをありがとうございます。2点コメントしたいと思います。まず、アジア太平洋的な要素を微細な穴の開いたものとして表現された点についてですが、これらのことは常に私たちも考えるようにしてきました。ラジャさんをご指摘されたことにも直接関係することだと思います。APTのウェブサイトを作ったからは、そのサイトに在米アジア系の人たちが関心を寄せるようになり、その数は、他の国に住んでいるアジア系アーティストをはるかに超えるものです。特に西海岸のアーティストからは参加の要望が数多く寄せられました。しかし、こういう人たちには他にも参加できるフォーラムがあるような気がします。例えばアメリカのコンテキストで、チャンスはいくらでもあると思われれます。私たちはむしろ、このような

機会に恵まれないアーティストにチャンスを与えていきたいと考えているのです。

また、APTには世界各国を動き回るモバイルなアーティストが多く参加しています。ももとの出身地とは別のところに住んでいる人たちです。「Crossing Borders」展のキュレイトリアル・アヴェニューを通して参加が決まった人もいれば、コラボレーション、共同制作などで参加した人もいます。こういうタイプのアーティストの参加は、トライエンアルの性質に変化をもたらしました。最終的にどのアーティストが「Crossing Borders」展に参加するかは柔軟に考えようということになっていました。蔡國強やシムリン・ギルは当然候補として挙げられましたが、どんな候補作家の選考が複雑になり、インドのマッディヤ・プラデーシュ出身のトライバル・アーティストのソノバイヤ、ブラーマ・ティルタ・サーリとユートピア・パティックのコラボレーション及びエリジオンとヘリ・ドノによる新しい音楽のコラボレーションなど、多くのアーティストを巻き込む結果となりました。今回参加したアーティストによってプロジェクトの発展の方向性が変わってきました。今後この新しいキュレーションの試みがどのようにプロジェクトの中で実現し、アーティストが対話にどのような質的变化をもたらすかが楽しみです。

司会 (水沢): ありがとうございます。アピナンさんの答えがそのまま塩田さんからのコメントを要求している内容でしたし、今デヴィンポートさんからは、ブリスベンでの将来の展望というか、希望も含めたコメントがありました。

塩田さん、東南アジア美術展の経緯も含めて、アピナンさんに対するコメントをしていただけませんか。

塩田純一: そうですね。東京都現代美術館で、97年に開催しました「東南アジア1997 来るべき美術のために」について、なぜ巡回しなかったのかというご指摘だったのですが、東京都現代美術館と広島市現代美術館で開催しましたが、国内でしか巡回しなかったわけです。それはおそらく日本の美術館の組織には展覧会を海外に送り出していくためのノウハウが欠如している、ということに回答を求めざるを得ないのだと思います。

確かにご指摘の通り、我々がアジア美術を対象として企画したものを、日本国内の観客に見せるだけではなく、そのあと海外に巡回するというのを、これから考えていく必要があるだろうというふうには思います。その点については、それくらいにさせていただきます。

それでは、アピナンさんのきょうの発表に対して、質問させていただきます。きょうのアピナンさんの……。

ニランジャン・ラジャ: グローバリゼーションやインターネットといった話をしましたけれども、私はちょっと違った見方をしています。アジアの人のためのアジアの美術という考え方は、まだ追求していく余地があると思うのです。

では、どういう形のもの追求すればいいのかということを考えながら例を探してみたのですが、自分でも驚いたことに私がこうあるべきだと考えている形を実現しえると思われるのは、企業がスポンサーになって開催される展覧会です。アセアン・アート・アワードのようなものです。文化専門機関の主催によるものではありません。企業の名前はここではあえて出しませんが、スポンサーとなっている企業は明らかに美術以外の動機や関心を明確に掲げています。彼らは、展覧会をやる上でひとつだけきちんと守っていることがあります。それは、アセアン諸国の美術展覧会を企画する場合、必ず展覧会関係人には巡回するようにしているのです。将来的なことを考えると、このように展覧会を巡回させることは、キュレーションをする上で義務づけられるべきではないでしょうか。展示する作品を作ったアーティストの出身国に巡回できないのであれば、展覧会を企画するなどということ。巡回してこそ作品のコンテクストの再構成に関する批評も出てくるのです。

司会 (水沢): どうぞ、塩田さん続けてください。

塩田: それで、きょうのアピナンさんの結論は、要するにビエンナーレとか、トリエンナーレといった国際展、そこにある希望を託そうとしているように思います。アジアの地域内だけではなく、ヨーロッパ、アメリカ、ラテンアメリカ、アフリカといった、他の地域のアーティストが参加し、新しいチャンスを生み出す。そのことによって、より開かれた展覧会が可能であろうという結論だったと思いますが、つまりアジアの現代美術を、どのように国際的なアート・サーキットに押し出していくのか。そのためにはどのようなパワーポリティクスを構築していくべきなのか。そのひとつの回答として、アピナンさんは国際展ということをおっしゃっているのだと思います。

現実に韓国の光州ではビエンナーレが開かれ、それから日本では2001年に横浜でトリエンナーレが開かれようとしています。確かにそれはひとつの可能性を、たぶん開くものだろうと思います。しかしその一方で、そのような大規模な国際展においても、おそらくさまざまなキュレーションの制約が出てくるだろうと思います。そのような展覧会に選ばれるアーティストなり、地域、あるいは国というのは限定されてしまうのではないのかという気がします。

昨日、デヴィッド・エリオットさんがおっしゃった「地域における

ブラックホール」、例えば、カンボジア、ラオス、ミャンマーなどという国々が、アジアを対象とした展覧会に入っていないのではないのかというお話がありましたけれども、おそらく国際展であっても、事情は同様ではないのかという気がするのです。

そこで、ある意味で草の根的な国際展、光州ビエンナーレ、あるいは横浜トリエンナーレのような大規模な展覧会ではない、もっと地域に根ざした、ある意味で草の根的な展覧会を東南アジアで、あるいはタイで組織していくというようなことは、不可能なのでしょうか。あるタイの作家から、メコン・ビエンナーレという構想を聞いたことがあります。メコン川流域の国々、タイ、ラオス、カンボジア、それから中国、ミャンマー等の国々をめぐる本当に地域に根ざしたビエンナーレ、それをタイのアーティストが構想している。そのようなことの実現は不可能なのでしょうか。お聞きしたいと思います。

ポーサーヤナン: はい。まず東京都現代美術館の展覧会についてですが、非常によい展覧会だったので日本以外で開催されなかったのは残念だったと感じているのです。「東南アジア1997 来るべき美術のために」展は、今まで見てきた中でかなり重要な展覧会だったと思うのです。さて、2年前にここで行われましたシンポジウムで、私は、アジアの各機関は分裂していくより、もっと協力して一体となっていくべきだと論じました。強いうねりをここで作っていきけるのではないかと感じたからです。経済力を見越すことはできません。力を合わせれば、恵まれない発展途上国のアーティストにも発表のチャンスを与えることができるのです。大きな展覧会は、世界という大きな舞台で行われ、多くの場合開発途上国はそのような場に参加できないのです。アジアの地域での展覧会であればまだ機会があることは認めますが、アジアの外で行われるものについてはハトロンが必要になるのです。オーストラリア、日本、韓国などの国です。これらの国が芸術の基金や寄付金などによって協力の手を差し延べなかったらどうなるでしょう。特にアセアン諸国の政府は、ビエンナーレやトリエンナーレに参加するアーティストを支援することはありません。ですから、東南アジアや南アジアのアーティストはある一部の人を除いて、殆どの人が国際展に参加できないのです。財政的なバックアップがあればもっと参加する機会が増えるのです。国際交流基金やASEMあるいはオーストラリア・カウンスルが協力すれば、このようなアーティストたちに発表のチャンスを与えることができるのではないかと感じています。

もう一点、アジアにおける国際展の制約について触れたいと思います。大規模な展覧会は、巨人のようなものですから機敏に動くことができません。むしろ、テーマごとに小規模な展覧

会を企画したり、あるいは建畠さんが提唱されたようにアーティスト個人個人に焦点を絞るようにすべきでしょう。テーマごとにまとめた展覧会であればアセアン諸国にも巡回しやすいですし、地元の観客も外国人作家の作品と一緒に並んで展示された地元作家の作品を鑑賞できます。いわゆるアート・サーキット、まあ、アート・サーカスと呼んでもどちらでもいいのですが、それに参加したアーティストは地元で作品を見てもらうチャンスが殆どありません。数日前、ジャカルタでスパンカットさんともこういう状況の危険性について話したのですが、私は、アーティストが人參をぶら下げられた状態で活動するようになるのではないかと恐れているのです。つまり、アーティストはバックアップと財政支援があれば展覧会をやるという構図です。ある企画者のニーズに応えるために作品を作るとなると、アーティストはヴィジョン、あるいはテーマといったものを見失うのではないかと恐れているのです。

草の根的な展覧会についてはほかにもいくつかアイデアがあります。タイのモンティエン・ブンマーがメコン・ビエンナーレを着想しているのは知っていますが、是非実現してほしいと思っています。フィリピンのバギオ・アーツ・ギルドの展覧会も面白いですね。1993年に一度見ましたが、今年の11月にまた実施するという事です。タイの「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション」のように大体2年ごとのサイクルで行われるものもあります。インドネシアでは、ジョグジャ・ビエンナーレやジャカルタ・ビエンナーレがあります。昨年、タイではバンコク・アート・フェスティバルを開催しました。これは、財政的には厳しいイベントでした。でもそのようなことはどうだっていいのです。アーティストに国境を越えて隣国の展覧会に参加していく意志さえあれば前向きになれるし、またそのようなアーティストの出逢いの場を提供したとして、国際交流基金やAPTの業績も認められればいいと思います。アーティストはそこで出逢い、自分でネットワークを作っていきます。

司会 (水沢): ありがとうございます。今のアピナンさんの発言は、展覧会のあり方という問題を含んでいて、建畠さんの発表ともかなり深く結びつくところがあると思うのですが、アピナンさんの発言に対して、中村さん、どうぞ。

中村英樹: 今のお話を聞きしていて、それから塩田さんのコメントからも感じる事なのですが、例えば東京都現代美術館が、自分のところで仕組んだ展覧会を外国に持っていくということは、現状ではとても実現し難いという状況があると思うのです。